

Корецкая И.В. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова / И.В. Корецкая // Известия Академии наук СССР. – Сер. лит. и яз. – Т. 37. – № 1. – М., 1978. – С. 54-60.

Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

Энциклопедия: символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : Астрель : АСТ, 2004. – 596 с.

РОМАН БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ «ОТЕЛЬ “У ПОГИБШЕГО АЛЬПИНИСТА”» КАК ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ

Е.А. Сермягина

*Научный руководитель: А.С. Поршинева,
кандидат филологических наук, доцент (УрФУ)*

В данной статье мы пытаемся выявить специфику романа Аркадия и Бориса Стругацких «Отель “У погибшего альпиниста”» как детективного произведения особого типа, в котором эстетика детектива разрабатывается в фантастических декорациях.

Прежде всего, установим, что мы имеем дело именно с разновидностью детективного жанра. Латвийский киновед Я. Маркулан определяет детектив как «жанр, в котором сыщик, пользуясь профессиональным опытом или особым даром наблюдательности, расследует, а тем самым аналитически реконструирует обстоятельства преступления, опознает преступника и во имя определенных идей осуществляет победу добра над злом» [Маркулан 1975: 6]. Очевидно, что роман «Отель “У погибшего альпиниста”» соответствует данному определению в основном его аспекте: в нем присутствует сыщик (инспектор Глебски), который посредством своего профессионального опыта расследует и анализирует таинственное преступление (убийство Олафа Андварафорса), пытаясь вычислить преступника, что подтверждает принадлежность романа к указанному жанру.

Однако нельзя утверждать, что «Отель “У погибшего альпиниста”» является классическим образцом детективного жанра, поскольку особое место в романе отведено элементам фантастики, нетипичным для таковых. По типологии Е.Н. Ковтун, такие элементы в данном романе могут быть отнесены к научной (рациональной) фантастике, которая определяется как разновидность, описывающая нечто, в известной реальности невозможное, но гипотетически вероятное в связи с определенными открытиями в науке и технике [Ковтун 1999]. Действительно, проанализировав финальные события романа, можно заключить, что они не представляются возможными для современного мира, однако при расширении проектов по изучению космоса и увеличении попыток

космических путешествий (что было в значительной степени характерно для второй половины XX века, когда и был написан роман) можно гипотетически предположить возможность контакта с внеземными цивилизациями.

Что касается роли фантастических элементов в сюжете, то они занимают весьма важную позицию – становятся единственным ключом к пониманию таинственного события, произошедшего в отеле и принятого его постояльцами за убийство.

Следует также отметить наличие, отсутствие или деформацию в романе основных черт, свойственных классическому детективу. Маркулан выделяет некоторые особенности поэтики жанра, характерные для большинства детективов, в которые входят: принцип «трех вопросов» (кто?, как? и почему?), двухфабульность сюжета, стандартизированный каталог персонажей и стандартная композиция, предполагающая четыре этапа в повествовании (постановка проблемы, расследование, решение и доказательство, анализ фактов) [Маркулан 1975]. Кроме того, литературоведы причисляют к типичным чертам детектива особую организацию хронотопа (обратная хронология событий и эксперименты с ситуацией типа «загадка запертой комнаты»), сочетание категории таинственного с его рациональным анализом [Анцыферова 1994].

Обратимся к одной из основных особенностей, присущих классическим детективам, – системе персонажей. Как отмечает Маркулан, каталог, как правило, включает в себя центрального героя – «великого детектива», обладающего незаурядными умственными способностями, героя-рассказчика (его условного диалогиста), подозреваемых и убитого (обычно играющего роль «реквизита», условия начала игры) [Маркулан 1975].

В романе Стругацких все обстоит несколько иначе. Главного героя инспектора Глебски нельзя назвать тем самым «великим детективом», который способен раскрыть дело, каким бы оно ни было запутанным и недоступным для обычного человека, так как он сам, по сути, таким же обычным человеком и является. Расследованием преступления он занимается поневоле, оказавшись единственным на тот момент полицейским, оказавшимся в зоне досягаемости. Оказавшись вынужденным выяснять обстоятельства преступления, совершенного в отеле, Глебски не выражает энтузиазма по этому поводу, а, напротив, испытывает досаду из-за испорченного отпуска: «Ладно. Что же мы имеем, инспектор Глебски? Вместо того чтобы лежать между свежими простынями и сладко спать. Вместо того чтобы встать пораньше, обтереться снегом и обежать на лыжах всю долину по периметру. Вместо того чтобы потом весело пообедать, сгонять партию в бильярд, пофлиртовать с госпожой Мозес, а вечером уютно устроиться у камина со

стаканом горячего портвейна. Вместо того чтобы наслаждаться каждым днем первого настоящего отпуска за четыре года... Что мы имеем вместо всего этого? Мы имеем свежий труп. Зверское убийство. Тоскливую уголовную неразбериху» [Стругацкие 2008: 235]. В этом инспектор значительно отличается от типичных «великих детективов», получающих явное удовольствие от своих расследований, например, от знаменитого Шерлока Холмса, заявляющего: «Мой мозг ...бунтует против безделья. Дайте мне дело! Дайте мне сложнейшую проблему, неразрешимую задачу, запутаннейший случай – и я забуду про искусственные стимуляторы. Я ненавижу унылое, однообразное течение жизни. Ум мой требует напряженной деятельности. Именно поэтому я и выбрал для себя свою уникальную профессию, точнее, создал ее, потому что второго Шерлока Холмса нет на свете» [Конан Дойл 1992: 112].

Более того, несмотря на то что Глебски – полицейский, опыта в расследовании уголовных преступлений он не имеет, потому что всю жизнь занимался мелкими делами по фальшивым бумагам. При неожиданной необходимости расследовать убийство он теряется и не уверен, что сможет справиться в одиночку: «Нет, так у меня не пойдет. Ну почему это не фальшивый лотерейный билет и не подчищенная бухгалтерская книга? Там бы я быстро разобрался... Вот что мне надо сделать: ...добраться до Мюра и вернуться сюда с ребятами из отдела убийств» [Стругацкие 2008: 237].

Тем не менее, нельзя все же утверждать, что инспектор – абсолютно заурядный человек, который не может похвастаться никакими умственными способностями. Авторы дают читателю понять, что он вполне способен размышлять индуктивным методом и делать необходимые умозаключения: «Голова у меня была совершенно ясная, я был способен анализировать и сопоставлять с необыкновенной быстротой. Одет незнакомец был явно не по сезону. На нем был кургузый пиджачок, брюки дудочкой и модельные туфли. В здешних местах так мог быть одет только человек, едущий на автомобиле. Значит, у него что-то случилось с автомобилем, и он был вынужден добираться до отеля пешком. И видимо, издалека, раз он так обессилел и замерз. Тут я понял. Совершенно ясно: он ехал сюда на автомобиле и попал под лавину в Бутылочном Горлышке» [Стругацкие 2008: 229].

Еще одним неотъемлемым элементом классического детектива, как правило, является партнер сыщика, герой-рассказчик, введенный как читательский идентификатор. В данном случае такой персонаж отсутствует, но его воплощает в себе главный герой, который является одновременно и героем-рассказчиком. Это обстоятельство можно объяснить именно тем, что детектив в романе не обладает сверхчеловеческими интеллектуальными способностями, как типичные

«великие детективы», а значит, читателю не требуется отдельный герой-идентификатор, потому что нам доступен и понятен ход мыслей самого сыщика.

Следующий компонент стандартного каталога персонажей – труп. Трупа как такового в романе Стругацких нет, но робот, принятый инспектором за труп постояльца Олафа Андварафорса, как и в классической детективной традиции, сыграл роль запуска, начала расследования.

На композиционном уровне роман «Отель “У погибшего альпиниста”» во многом отличается от стандартной композиции, характерной для поэтики детектива. Как уже упоминалось, исследователи выделяют 4 классических композиционных элемента: постановка проблемы, расследование, решение и анализ фактов. У Стругацких же постановка проблемы, то есть преступление, дающее толчок следствию, не дается сразу. Значительную роль в структуре романа играет подготовительный этап – экспозиция, в ходе которой авторы знакомят читателя с персонажами и подробно описывают обстоятельства, предваряющие «убийство». Решение проблемы, финальное разъяснение и анализ фактов после раскрытия преступления производятся не самим следователем (который, по сути, со своей задачей не справляется и не приходит к верному объяснению), а одним из бывших подозреваемых – физиком Симонэ, сообщившим Глебски о том, кем на самом деле являются семья Мозес, Луравик и Олаф.

Принцип «трех вопросов» в романе также функционирует особым образом. Сыщик пытается найти ответы на все три из них, однако в финале все вопросы оказываются несостоятельными, так как выясняется, что убийство на самом деле не было совершено, а «убитый» оказался даже не человеком.

Что касается особой организации хронотопа, присущей классическим детективам, у Стругацких мы не встречаем обратную хронологию сюжета, берущую начало от преступления к событиям, ему предшествующим. Напротив, читатель сразу может проследить, при каких обстоятельствах все происходило. Однако имеет место модель ситуации «загадка запертой комнаты», ведь найденный «труп» Олафа Андварафорса находился именно в комнате, запертой изнутри, и при этом нигде не было найдено ни одного следа проникновения в комнату постороннего: «Труп находился в номере упомянутого Андварафорса, каковой номер был закрыт изнутри, но имел настежь раскрытое окно. <...> Следов на подоконнике, а также на покрытом снегом карнизе обнаружить не удалось. Следов на бородке ключа ...при визуальном осмотре также не обнаружено» [Стругацкие 2008: 236].

Двухфабульность сюжета как таковая в романе тоже не соблюдается,

так как фабула преступления (убийства) отсутствует в принципе, поскольку убийство не совершалось.

Наконец, одно из наиболее важных отличий фантастического детективного романа Стругацких от классических детективов заключается в прямо противоположной интерпретации категории таинственного. Если в классическом детективе категория таинственного всегда получает рациональное истолкование «великим детективом», то в романе «Отель “У погибшего альпиниста”», напротив, единственным возможным объяснением становятся иррациональные явления (существа и объекты внеземного происхождения): на самом деле Альберт Мозес и Луарвик – пришельцы с другой планеты, а Ольга Мозес и Олаф Андварафорс – роботы, созданные инопланетянами.

Таким образом, у Аркадия и Бориса Стругацких жанр детектива претерпевает значительные изменения вследствие появления в романе элементов научной фантастики. Данная деформация проявляется главным образом на уровне сюжета (фантастическая развязка романа крайне нетипична для классических детективов), а также в интерпретации категории таинственного. Вследствие этого изменениям подвергаются композиция, система персонажей, руководящие принципы и организация хронотопа. Соответственно, классический и фантастический детектив могут быть противопоставлены на том основании, что первый репрезентирует рационалистическую картину миру и возвеличивает такого героя, который способен ликвидировать все необъяснимое и таинственное, угрожающее покою и устойчивости мира. Фантастический же детектив исходит из противоположной установки, содержит фантастическое допущение – следовательно, в этом мире герой-аналитик, вооруженный рацией, становится несостоятельным. Мы наблюдаем интересную закономерность в истории данного жанра: в то время как «изобретение» героя – великого аналитика создало детектив как особый жанр, отказ от великого аналитика создал его новую жанровую разновидность, фантастический детектив.

Список литературы

Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О.Ю. Анцыферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. – Иваново, 1994. – С. 21-36.

Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа / Е.Н. Ковтун – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

Конан Дойл А. Знак четырех / А. Конан Дойл // Конан Дойл А. Соч. Эюд в багровых тонах. Знак четырех. Собака Баскервильей. Рассказы. – Таллинн ; М., 1992. – С. 111-214.

Маркулан Я.К. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров

буржуазной массовой культуры / Я.К. Маркулан – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.

Стругацкий А.Н. Отель «У погибшего альпиниста»: Фантастические произведения / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий – М. : Эксмо, 2008. – 736 с.

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В КНИГЕ Ю. ВЭЛЛЫ «БЕЛЫЕ КРИКИ»

Л.Г. Бикиняева

*Научный руководитель: О.К. Лагунова,
доктор филологических наук, профессор (ТюмГУ)*

Название книги «Белые крики» метафорично. Н.В. Шевченко отмечает: «Иногда смысл названия завуалирован метафорически или метонимически. Последний тип названия принимает форму одного из предложений, или высказывания, или словосочетания, встречающегося в тексте, и оно, таким образом, становится как бы представителем всего текста» [Шевченко 2003: 138]. Заглавие насыщено содержанием, «оно как бы фокусирует внимание читателя, подготавливая его к постижению восприятия следующего изложения» [Шевченко 2003: 138]. Вторая глава и открывающее ее стихотворение имеют то же заглавие, что и вся книга Ю. Вэллы «Белые крики». «Белые крики» – название-символ. Символ страха, боли и надежды: «И яростно расстреливал/ Белые крики...»; «Прозвучали белые,/ Мне показалось, торжествующие/ Лебединые крики...» [Вэлла 2000: 55]. О.В. Мирошникова отмечает, что «стихотворение, носящее то же символическое заглавие, что и вся книга, играет роль прототекста, смыслового “зерна”, содержащего в сжатом виде замысел всей книги» [Мирошникова 2002: 79].

В книге «Белые крики» три главы. Первая («Врастание») и третья («О вечном») – большей частью о «своем», родном, сокровенном, вторая («Белые крики») – либо о «чужом», либо об уходящем «своем». Заняв центральное место в структуре книги, вторая глава не только формально, но и сущностно отражает нарушение привычной картины мироздания, где «ядро (центр) сопряжено со “своим”, периферия – с “чужим”. Все в реальной жизни поменялось местами, и структура новой книги Ю.К. Вэллы уже не соответствовала установке: “внутри теплое стойбище мое”» [Лагунова 2007: 153]. Чужой мир городской цивилизации поглотил «свой» природный мир поэта.

Заглавие книги Вэллы имеет подзаголовок («Книга о вечном»), который берет на себя функцию основного носителя «предметно-логической информации о тексте». «Как правило, авторский подзаголовок сообщает читателю о жанрово-стилистических особенностях произведения» [Ламзина 2001: 850]. В данном случае автор выделяет жанр – книга. «В структуре книги закреплена мысль о вечном круговороте